

Buero Vallejo y la sensibilidad histriónica

Resulta curioso que Antonio Buero Vallejo, que escribe con un claro concepto de la realización escénica, nunca se haya encargado, que yo sepa, de la puesta en escena de su propia obra, cosa que han hecho alguna vez otros dramaturgos: Edward Albee en los Estados Unidos, Harold Pinter en Inglaterra, Alfonso Sastre en España, etc. Pero es que Buero, aunque rehuye la responsabilidad propia del realizador, la asume en efecto en forma indirecta, anticipando en el texto mismo aspectos de su labor. Así mantiene un control inicial desde dentro de la obra, guiando y aconsejando tanto al director como al actor a través de acotaciones detalladísimas; les indica gesto y actitud apelando a sus intuiciones y a los recursos de su arte. Al contrario que las acotaciones de Valle-Inclán, por ejemplo —también detalladísimas, concebidas más bien para deleite del lector—, las de Buero tienen una intención pragmática; son lecciones de interpretación mimética. Pues bien, examinar estas indicaciones es lo que nos proponemos hacer aquí, y con ello poner de manifiesto la sensibilidad histriónica que anima su teatro.

El concepto de la sensibilidad histriónica ha sido poco estudiado, especialmente en España donde lo «histriónico» tiene, por lo general, connotaciones peyorativas. Permítaseme, pues, hacer un breve paréntesis para aclarar algo este concepto tan importante para la comprensión de nuestro ensayo.

Es el crítico norteamericano Francis Fergusson quien mejor ha logrado explicarlo. Dice: «El arte dramático se basa en esta forma de percepción así como la música se basa en el sentido auditivo. El oído percibe y discrimina entre sonidos; la sensibilidad histriónica percibe y discrimina entre actos. Ninguno de los dos tipos de percepción puede definirse fuera de la experiencia y sólo puede indicarse en los varios momentos de su aplicación». Da como ejemplo el juego de dos gatitos, quienes en forma mimética —con cambios de posturas y movimientos—, expresan la percepción de sus actos. Y agrega: «La naturaleza humana tiene infinitamente más potencialidad, para bien o para mal que la naturaleza gatuna, y nuestra situación es aún más vasta, más compleja e inmanejable. Pero nosotros también nos servimos de nuestra sensibilidad histriónica en varios tipos de enseñanza, así como el arte dramático. Al tratar de aprender un deporte, captamos directamente del acto del instructor —su manera de poner todo su ser en la pelota que ha de agarrar o la barra que ha de saltar— tanto como de un diagrama y explicaciones verbales»¹. En otras palabras, se puede captar mejor un acto al proyectarse en él (una forma de imitación), y es a través de esta proyección como se percibe la raíz psíquica que lo motiva. Y así es como el ejemplo mimético de las acotaciones buerianas sirve de enseñanza para el actor.

«El director», ha dicho Buero, «debe cuidar la unidad del espectáculo, su ritmo, su plasticidad y, al lado de estos aspectos generales, debe desentrañar a los actores el significado del texto e incluso *mimetizar* escenas que comprendan lo que se les pide. Pero debe también acertar a respetar la personalidad del actor. Ayudarle a encontrar

¹ *The Idea of a Theater*, Princeton, 1949, págs. 236-40. La traducción es mía.

su manera de expresarse; no obligarle a una interpretación mecánica»². O sea que el director ha de conseguir del actor, con sumo tacto y paciencia, una colaboración especial.

Buero, en sus acotaciones, también mimetiza y sugiere una relación similar entre el dramaturgo y sus intérpretes. Constantemente pide su apoyo para conseguir efectos, para crear estados de ánimo o actitudes que él considera imposible de comunicar con el diálogo. Raras veces hallamos en un escritor de teatro una conciencia tan clara de la contribución de sus colaboradores, de su propia responsabilidad en relación con ellos.

Los dramas de Echegaray, bien se sabe, estaban hechos a la medida de actores específicos, y en ellos se apoyaba el autor para conseguir el éxito. Sus acotaciones están llenas de sugerencias melodramáticas, pero en todas faltan verdaderos matices de interpretación. (Preocupaciones de este tipo las dejaba Echegaray a cargo del actor.) Abundan en su obra indicaciones tan vagas como las siguientes: «La actriz dará a esta frase toda la intención que el autor ha querido que tenga...» o «La actitud y las miradas de los actores, las que su talento les inspire.» Así rebajaba Echegaray el concepto de la sensibilidad histriónica a una variedad de poses y actitudes falsas y amaneradas, un amaneramiento que, sin duda, él ha aprendido de sus actores. «Cruzando las manos y mirando al cielo... Se oculta el rostro entre las manos y cae en la butaca de la derecha..., vacila y tiene que apoyarse en el respaldo de la butaca para no caer.» (*El gran galeoto*).

No hay duda que el mal concepto que se tiene hoy del melodrama y, por consiguiente de lo histriónico, es una reacción contra la decadencia teatral decimonónica; es resultado precisamente de estos usos y abusos, Buero reconoce esto y ha defendido el género con insistencia. «El melodrama es deleznable,» dice, «si no hay tragedia; cuando la hay, el ingrediente melodramático deja de ser negativo —sólo melodramático— y la refuerza.»³ También la enseñanza de sus acotaciones es un esfuerzo por rescatar del desprestigio la sensibilidad histriónica. Implícitamente la defiende, utilizándola para reforzar el contenido, a veces temático y otras ambiental, de sus dramas.

El indicar los movimientos de los personajes —y por consiguiente de los actores—, no suele ser la tarea del escritor de teatro. A primera vista parece algo puramente mecánico, y así lo veían los divos del XIX, quienes circulaban por el escenario a capricho, preocupados únicamente por atraer la atención del público. Su experiencia les dictaba las poses y posiciones de más ventaja: estar de pie, de cara al patio de butacas, en plano central y superior, etc.

No fue sino a fines del siglo pasado, con la aparición de la figura del director, cuando el movimiento escénico llegó a cobrar nuevo valor. Se restableció entonces algo que todo artista de las tablas ya sabía: que tal movimiento puede sugerir una realidad interior, apoyar el diálogo, o bien, contradecirlo. Así, con la visión de conjunto del director, la obra misma volvía a asumir su debida importancia en la representación y dejaba de ser mero vehículo de la vanidad del actor.

Todo esto lo vemos en la obra bueriana. Su labor como «director» se manifiesta

² «Charla con Buero Vallejo», *Cuadernos de Agora*, mayo-agosto 1963, págs. 379-82. La cursiva es mía.

³ RICARDO SALVAT: «Entrevista a Buero Vallejo», *Estreno*, IV, 1, 18.

en la coordinación de tres elementos: la plasticidad del cuadro, la utilización sistemática del espacio y el manejo de los actores dentro de cuadro y espacio. De esta manera el movimiento escénico contribuye dinámicamente al sentido del cuadro y a la realidad del espacio; y, más importante aún, relaciona y contrapone a los personajes estratégicamente, subrayando así el drama que les da vida. Veamos uno entre tantos ejemplos posibles de esta coordinación.

En *Las cartas boca abajo* el personaje de Juanito es el foco de la acción. Es él quien, al final de la obra, después del fracaso de su padre en las oposiciones, hace planes para salir de España en busca de un futuro mejor. Se disputan su cariño Adela y Juan, sus padres, como también Adela y Anita, las hermanas desavenidas. Ese joven es como la personificación de las esperanzas de todos.

En el cuadro segundo, Juanito acaba de comprar los libros de Ferrer Díaz, la figura simbólica, que no aparece pero que es la causa de las desavenencias de la familia. El muchacho nada sabe de esto y habla con entusiasmo de llegar a conocer personalmente al famoso escritor al día siguiente. Momentos antes de su aparición, se enfrentan las hermanas en su acostumbrada lucha: las recriminaciones de Adela y el mutismo de Anita.

Dice la acotación:

Se miran. Adela sufre un repentino cansancio y se sienta, suspirante, tras la mesa. Anita se separa un poco hacia la derecha. A sus espaldas, Adela le envía una penosa mirada. Se oye el golpe lejano de la puerta del piso. Anita se vuelve hacia el foro, con la cara alegre. Adela mira también. Breve pausa. Por la izquierda del foro entra Juanito, con un par de libros en rústica bajo el brazo.

El muchacho deja los libros sobre la mesa y besa a su madre. Juguetonamente acaricia a su tía y también la besa. Las dos hermanas ven los libros que ha traído y éstos les avivan viejos recuerdos. Juanito se sienta al lado de Adela y habla de Ferrer Díaz con entusiasmo, mientras Anita, sigilosa, se mueve alrededor llevando y trayendo cosas. Finalmente, Juanito pide a su madre le consiga el permiso del padre para hacer el viaje al extranjero. Adela se pone triste pensando que ha de marcharse, y el hijo, para reanimarla, le habla de un futuro cuando él ya sea un eminente profesor y los dos vivan felices. Dice: «Nos sentiremos libres y gozosos, como esos pájaros que a ti te gustan tanto. Y un día invitaremos al profesor Ferrer, y iremos los tres juntos, comentando estos tiempos en que tú y yo leíamos sus libros casi a escondidas...» Se da cuenta entonces de que habla como si su padre no existiera, como si se hubiera muerto, y dice la acotación:

Se calla de pronto, serio. Un silencio mortal. Su madre se levanta de su sitio y va hacia el fondo. Se vuelve, mirando a su hijo con ojos angustiados e hipócritas. Juanito, que bajó la cabeza, la mira un segundo inquieto. Al fin puede tartamudear. *No... No he pensado nada malo... Yo...* Mirada involuntaria hacia el foro. *Es natural...* Se muerde los labios. Se miran con una punta de horror en los ojos: cómplices. Adela vuelve la cabeza, turbada. Juanito también. Anita reaparece y cruza sin mirarlos, para recoger el mantel y las servilletas. ¿Ha oído algo? Cruza de nuevo y sale. Madre e hijo no se atreven a mirarse. Timbrado lejano. Juanito se levanta para acudir.

Resume esta escena una serie de aspectos histriónicos que comentaremos con detenimiento más adelante: el juego pantomímico, el cruce de miradas y la proyección